ADRIANA LOIODICE

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Polska

PAN TADEUSZ TAŃCZĄCY Z *LAMPARTEM* – RECEPCJA MOTYWU TAŃCA W LITERATURZE NA POLSKIM I WŁOSKIM PRZYKŁADZIE

KONTAKTY MIĘDZY WŁOCHAMI I POLSKĄ ISTNIEJĄ OD WIEKÓW, A W HISTORII i kulturze tych dwóch narodów odnajdziemy liczne na to dowody. Stosunki polsko-włoskie wzmocniły się w epoce renesansu z powodu częstych podróży Polaków, przybywających na Półwysep Apeniński na włoskie uniwersytety lub żeby poznać dzieła wybitnych artystów. Przez lata wzajemnym, ciągłym wpływom ulegały obydwa narody. Do Włoch przyjeżdżało wielu znakomitych polskich poetów i badaczy, np. Kochanowski czy Kopernik, którzy pozostawili po sobie znaczące ślady w kulturze tego kraju. Polskę z kolei odwiedzały bądź przebywały w niej na stałe włoskie osobistości – przede wszystkim Królowa Bona, która przyczyniła się do znacznego rozwoju państwa polskiego. Jednak tym, co najsilniej połączyło Włochy i Polskę, były wspólne ideały i wartości.

Celem artykułu jest porównanie dwóch dzieł literackich – *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza i *Lamparta* Giuseppe Tomasiego di Lampedusy – których treść dotyczy wspólnych dla obu narodów wartości dziewiętnastowiecznych, takich jak: dążenie do posiadania własnej państwowości (dążenia niepodległościowe w Polsce i jednoczenie się państw Półwyspu Apenińskiego), idealizowanie wolności oraz zmiana pokoleniowa. Będzie to jednak nieoczywista analiza, polegająca na zestawieniu przedstawionych w obu utworach motywów tańca.

W XVIII wieku Włochy i Polska znajdowały się w bardzo podobnej sytuacji polityczno-społecznej, z której wynikały analogiczne dążenia do wolności, niepodległości i jedności narodowej. Jak podkreślił polski historyk i archiwista Stefan Kieniewicz[1]

[1] S. Kieniewicz, *Historia Polski 1795–1918*, Warszawa: PWN, 1983, s. 37.

oraz na co wskazują ryciny w Centralnym Muzeum Risorgimento w Rzymie[2], Włochy są obok Węgier krajem, dla którego Polacy w XIX wieku ofiarnie walczyli. Włoska opinia publiczna natomiast zawsze wykazywała znaczące i zdecydowane poparcie ideowe dla powstańców polskich w 1863 roku. Włosi udzielili Polsce też wsparcia zbrojnego – znaczna ich liczba zasiliła wówczas szeregi wojsk Garibaldiego i walczyła u boku Polaków.

Historia stosunków między Włochami a Polakami w XIX wieku obfitowała w bardzo ważne epizody już od okresu rozbiorów Polski, kiedy to naród polski pokładał wielkie nadzieje w Napoleonie. W 1797 roku powstały we Włoszech Legiony Polskie dowodzone przez generała Jana Henryka Dąbrowskiego. W tym samym roku w mieście Reggio nell'Emilia Rada Republiki Cispadany postanowiła przyjąć jako symbol narodowy trójkolorową flagę. Polacy byli jednymi z pierwszych, którzy nosili włoskie barwy i walczyli za nie, podczas gdy większość Włochów jeszcze nie wiedziała o istnieniu flagi.

Kilka miesięcy później Józef Wybicki, oficer Legionów Polskich, skomponował pieśń, która szybko zyskała popularność wśród Polaków na obczyźnie. Był to wyraz wiary w odrodzenie kraju dzięki zaangażowaniu tych, którzy walczyli w obronie republikańskich ideałów we Włoszech. Pieśń ta – *Mazurek Dąbrowskiego* – została w 1927 roku oficjalnym polskim hymnem narodowym. Nie jest błędem wskazanie, że hymny narodowe – zarówno Włoch, jak i Polski – jeszcze bardziej zacieśniają stosunki między tymi dwoma narodami. Oba utwory powstały bowiem w tym samym okresie historycznym i zawierają motyw wzajemnego związku łączącego Włochów i Polaków. Fragment dotyczący marszu generała Dąbrowskiego „z ziemi włoskiej do Polski" przypomina piątą strofę włoskiego hymnu narodowego, napisaną przez Goffreda Mamelego w 1847 roku. W zwrotce tej mówi się o „Il sangue d'Italia, Il sangue Polacco" [„Krwi włoskiej, Krwi polskiej"][3]. Kontakty włosko-polskie znacznie nasiliły się po powstaniu listopadowym, stworzono podstawy współpracy między włoskimi i polskimi organizacjami konspiracyjnymi w nadchodzących latach. 21 lutego 1835 roku Giuseppe Mazzini w liście do Joachima Lelewela stwierdził: „Teraz nigdy nie będzie można zniszczyć relacji, które powstały między Polską a Włochami. Pierwsze państwo, które podniesie się [z upadku – przyp. A.L.], pomoże drugiemu"[4].

---

[2] Ryciny te pochodzą z 1848 roku i zostały opatrzone tytułem *Le tre sorelle: Italia, Polonia e Ungheria. Allegoria* [*Trzy siostry: Włochy, Polska i Węgry. Alegoria*]. Risorgimento to proces zjednoczenia Włochy w drugiej połowie XIX wieku.

[3] Po zjednoczeniu Włoch ta zwrotka została tymczasowo usunięta z tekstu pieśni, aby uniknąć antagonizowania Rosjan i Prusów, ale później została ponownie włączona i do dziś stanowi integralną część włoskiego hymnu narodowego.

[4] „Ormai nulla può spezzare i rapporti che si sono formati tra la Polonia e l'Italia, la prima che si solleverà tenderà le braccia all'altra". K. Jaworska, *„Per la nostra e la vostra libertà". I polacchi nel Risorgimento italiano. Mostra storica, Torino 2011* [*Dla naszej i waszej wolności. Polacy w czasie*

W czasach kiedy tysiące polskich powstańców zostało zmuszonych do emigracji, wielu wyjechało do Francji, ale duża liczba zdecydowała się osiedlić we Włoszech i tam wzięła udział w ruchach dziewiętnastowiecznych, zaciągając się ochotniczo w szeregi wojsk Garibaldiego. To właśnie we Włoszech tworzy polski oddział wojskowy Adam Mickiewicz. Choć Legion Polski, który autor *Pana Tadeusza* zorganizował w 1848 roku, działał tylko przez rok, polska sytuacja stała się dzięki niemu we Włoszech bardziej znana i wzbudziła żywe emocje wśród Włochów. Potwierdza to zapis w uchwalonym 29 maja 1849 roku w Rzymie Dekrecie o Triumwiracie Republiki Rzymskiej, na mocy którego utworzono Legion Mickiewicza:

> Biorąc pod uwagę, że za cierpienie, energię, poświęcenie i nieśmiertelność nadziei Polska jest siostrą Włoch i świętą pośród wszystkich narodów (…), Triumwirat deklaruje, że: Legion Polski powstaje na terytorium Republiki Rzymskiej i będzie walczyć pod znakami Rzymu i włoskiej niepodległości[5].

Do rozpowszechnienia we Włoszech poczucia wspólnoty z Polską przyczynił się również polski generał, Ludwik Adam Mierosławski, którego w 1849 roku sycylijski rząd powstańczy mianował na szefa sztabu armii. W grudniu 1860 roku Mierosławski został ponadto nominowany przez Garibaldiego na dowódcę Legionu Międzynarodowego w Neapolu. Fakt ten spowodował, że wielu polskich uchodźców walczyło z rządem piemonckim w sprawie włoskiej. W paryskiej deklaracji z 6 maja 1859 roku czytamy: „Włoscy nasi bracia! Włoska sprawa jest naszą sprawą. Polscy emigranci palą się do walki o wolność i niepodległość obu narodów”[6]. Jak zauważyła prof. Krystyna Jaworska podczas otwarcia wystawy historycznej poświęconej działaniom Polaków we włoskim Risorgimento[7], zorganizowanej w 2011 roku w Turynie, ideały te, wyrażone w zdaniach lub mottach, nie były tylko retoryką, lecz raczej ucieleśnieniem odczuć ludzi, którzy chcieli zaryzykować swoje życie w imię wolności. Chociaż istniały znaczne różnice w zakresie ostatecznych celów działań włoskiego i polskiego narodu – Włochy dążyły do tego, by stać się państwem zjednoczonym, podczas gdy Polska dążyła do odzyskania utraconej narodowej suwerenności – ideały wolnościowe

---

włoskiego Risorgimento. Wystawa historyczna, Turyn 2011], s. 18, http://frida.unito.it/wn_media/uploads/perlanos_1429253983.pdf [dostęp: 26.03.2018]. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie zawarte w artykule tłumaczenia włoskich tekstów są mojego autorstwa – A.L.

[5] „Considerando che per patimento, energia di sacrifici e immortalità di speranze, La Polonia è sorella all’Italia e sacra fra tutte le Nazioni (…) Il Triumvirato decreta: è formata sul territorio della Repubblica Romana una Legione polacca che combatterà sotto i segni di Roma dell’Indipendenza Italiana”. Tamże, s. 26.

[6] „Italiani fratelli nostri! La causa italiana è la nostra causa. Gli emigrati polacchi ardono e chiedono di lottare per la libertà e per l’indipendenza dei popoli”. Tamże, s. 28.

[7] Por. K. Jaworska, *Per la nostra e la vostra libertà*…

były wspólne. Właśnie dlatego polscy żołnierze, którzy walczyli o zjednoczenie Włoch, mieli mundury z napisem: „Za naszą i waszą wolność”[8]. Hasło to było używane przez Polaków, ilekroć stawali się „bojownikami o wolność” w obcym kraju. Równie solidarni byli Włosi, w tym wielu członków rządu i parlamentu oraz postaci pokroju Mazziniego i Garibaldiego, którzy zajmowali przychylne stanowisko w sprawie polskiej. W przemówieniu wygłoszonym 2 czerwca 1853 roku w Londynie przed Towarzystwem Demokratycznym Polskim Mazzini stwierdził: „Teraz na zawsze Włochy i Polska są siostrami, siostrami w cierpieniu, w [wyznaczonym sobie – przyp. A.L.] celu i w walce potrzebnej do osiągnięcia tego celu”[9].

Przykładem solidarności Włochów z Polakami może być również zdjęcie z 15 marca 1863 roku przedstawiające Francesca Crispiego – na stole przy włoskim polityku można zobaczyć dokument z napisem „Viva la Polonia e la fratellanza dei popoli” [„Wiwat Polska i braterstwo narodów”][10]. Rok później Garibaldi wzywał z sardyńskiej wyspy Caprera mieszkańców Włoch, aby zareagowali i pomogli swojej „siostrze” Polsce: „Sprawę polską uważam za problem mojego kraju. Cieszę się z chęci wspólnego działania trzech sióstr: Polski, Węgier, Włoch, sióstr, które są pierwsze w szeregu narodów walczących o wyzwolenie”[11]. Z kolei w 1863 roku apelował do narodów europejskich: „Nie opuszczajcie Polski! Wszystkie narody mają obowiązek niesienia pomocy temu nieszczęśliwemu narodowi (…)”[12].

Być może właśnie słowa tak znakomitych ludzi jak Mazzini, Crispi czy Garibaldi skłoniły Włochów do niezaniechania sprawy polskiej, kiedy udało się zjednoczyć Półwysep Apeniński. Naród włoski nie przestał myśleć o Polsce – świadczą o tym informacje, które możemy znaleźć w jednym z kluczowych dzieł włoskiej literatury: *Il Gattopardo* [*Lampart*] Giuseppe Tomasiego di Lampedusy. Akcja utworu rozgrywa się na odległej i dzikiej dziewiętnastowiecznej Sycylii, z dala od ośrodków kultury i polityki północnych Włoszech, gdzie wpływy reszty

[8] Zdanie to po raz pierwszy pojawiło się w Warszawie w 1831 roku na flagach powstańczych i skierowane było do narodu rosyjskiego. Służyło podkreśleniu, że Polacy nie chcieli walczyć z Rosjanami, ale przeciwko tym, którzy prześladują zarówno naród polski, jak i rosyjski – czyli przeciwko carom.

[9] „Adesso e sempre l’Italia e la Polonia sono sorelle, sorelle nelle sofferenze, nella meta e nella lotta che deve far giungere a questa meta”. Tekst przemówienia wydrukowano 5 czerwca 1853 roku na łamach „Demokraty Polskiego”. K. Jaworska, *Per la nostra e la vostra libertà*…, s. 18.

[10] Zdjęcie znajduje się we wspomnianym już Centralnym Muzeum Risorgimento w Rzymie.

[11] „La questione polacca è considerata da me come la questione della mia patria. Sono felice dell’inclinazione all’azione comune delle tre sorelle: Polonia, Ungheria, Italia, sorelle le quali appaiono come avanguardie dei popoli che si liberano”. Cytowany fragment pochodzi z listu, który Garibaldi zaadresował do Agencji Rządu Narodowego w Turynie (Caprera, luty 1864). Por. K. Jaworska, *Per la nostra e la vostra libertà*…, s. 31.

[12] „Non abbandonate la Polonia! Tutti i popoli hanno il dovere di aiutare questa infelice Nazione (…)”. Tamże.

Europy były silniejsze niż w innych częściach kraju. W powieści znaleźć można rozmowę ojca Pirrone i Don Pietrina (przedstawicieli niższej klasy) o sytuacji polskiej arystokracji, zmuszonej do schronienia się we Francji: „Mówiono mi niedawno, że w Paryżu żyją teraz polscy hrabiowie, których zmusiły do ucieczki z kraju powstania i despotyzm (…)”[13]. Pytanie o to, co *Lampart* ma wspólnego z polską arystokracją, jest nieuniknione.

Lampart Giuseppe Tomasiego di Lampedusy to książka, o której dużo się mówiło i dalej mówi zarówno we Włoszech, jak i w Polsce. Została opublikowana po śmierci autora i opowiada o życiu jego pradziadka, księcia Fabrizia Saliny. Akcja utworu toczy się na burbońskiej Sycylii, która przygotowuje się do zmian związanych ze zjednoczeniem Włoch. Początków losów tej powieści nie można jednak uznać za najszczęśliwsze: książka została opublikowana we Włoszech przez wydawnictwo Feltrinelli rok po śmierci autora – i to na żądanie ówczesnego konsultanta i dyrektora redakcyjnego wydawnictwa, Giorgio Bassaniego – wcześniej została odrzucona przez Elio Vittoriniego, który w tym czasie był konsultantem wydawnictwa Einaudi. Od razu jako „literacki fenomen” stała się bestsellerem, ale też wzbudzała dużo kontrowersji we Włoszech i w Polsce. Jak wspomina Stanisław Kasprzysiak, polski przekład *Lamparta* został opublikowany w PIW-ie 4 lata po wydaniu włoskim i wkrótce pojawiły się obszerne artykuły polemiczne, wyraźnie krytykujące styl pisania Lampedusy za bycie „dokonanym spustoszeniem”[14]. Język autora – wyrafinowany, pełen latynizmów i stylistycznych formalizmów – nie pasował do ówczesnych trendów literackich. Włoskie dzieło ma swoją specyficzną stylistykę, na którą – jak podkreślił adoptowany syna autora, Gioacchino Lanza Tomasi – wywarły wpływ utwory wielkich europejskich pisarzy takich jak Dickens, Woolf, Shakespeare, Stendhal, itp.:

> Dickens bardziej niż Stendhal jest kluczem dla tych, którzy chcą pojąć fenomen Lampedusy. Trzy utwory są potrzebne, aby zrozumieć *Lamparta*: *Klub Pickwicka* ze względu na humor, *Hamlet* z powodu poczucia skończoności, *Miarka za miarkę* w związku z etyczną niejednoznacznością. Dodajmy jeszcze czwarty: *Lata* Woolf z racji struktury „skokowej”[15].

Te inspiracje literackie powodują, że we Włoszech pierwszy kontakt z powieścią Lampedusy niemal zawsze budzi negatywne odczucia. Wynika to też z obo-

[13] G. Tomasi di Lampedusa, *Lampart*, przeł. Z. Ernstowa, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988, s. 165. Kolejne cytaty z tego utworu będę oznaczać w nawiasach skrótem L i odpowiednim numerem strony.

[14] S. Kasprzysiak, *Posłowie*, w: G. Tomasi di Lampedusa, *Gepard*, przeł. i oprac. S. Kasprzysiak, Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press, 2015, s. 321.

[15] „Dickens più di Stendhal è il vero biglietto d’accesso per chi voglia comprendere il fenomeno Lampedusa. Tre titoli per leggere il Gattopardo: *Il circolo Pickwick* per l’umorismo, *Amleto* per il senso di finitezza, *Misura per misura* per l’ambiguità etica. Ne aggiungiamo un quarto: *Gli Anni* della Woolf per la struttura »a salti«”. D. Gilmour, *L’ultimo Gattopardo. Vita di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Milano: Feltrinelli, 2003, s. 154.

wiązku czytania lektury szkolnej, co kradnie całe piękno tej niezapomnianej prozy. Doskonałość dzieła ujawnia się z reguły dopiero wtedy, gdy po latach, przeglądając regały starych książek, spojrzenie pada na niegdysiejsze obowiązkowe lektury i daje im się drugą szansę. Jak pisze dziennikarz i krytyk literacki Geno Pampaloni w czasopiśmie „Comunità"[16], *Lampart* należy do tej kategorii powieści, w których, nawet jeśli wątek wydaje się zacinać lub zwalniać, zawsze znajdziemy przynajmniej jeden rezerwowy, jeszcze działający „silnik". Wskazuje na to m.in. akcja rozgrywająca się wokół dwóch komplementarnych wątków: losów sycylijskiej rodziny szlacheckiej oraz wydarzeń historycznych, które ostatecznie wpływają na życie bohaterów. Książka Lampedusy jest arcydziełem literatury włoskiej, które docenia się dopiero po wielu latach, bo tylko czas prowadzi czytelnika do pełnego zrozumienia istoty utworu.

Nie przychodzi to jednak łatwo. Powieść przez lata budziła trudności klasyfikacyjne w kręgu krytyków, którzy poddawali ją analizie. Jak wskazuje Guido Masi, parafrazując słowa samego autora z listu skierowanego do przyjaciela Guido Lajola, *Lampart* to dzieło zbyt introspekcyjno-psychologiczne, by być tylko powieścią historyczną, ale jednocześnie zbyt udokumentowane faktami, by być tylko powieścią psychologiczną[17].

Tematykę *Lamparta* można porównać z polską epopeją narodową, *Panem Tadeuszem*. Pod względem gatunkowym są to różne utwory: powieść i poemat epicki. Mimo to nie da się zaprzeczyć, że między tymi dziełami można dostrzec podobieństwa. *Lamparta* i *Pana Tadeusza* łączy okres historyczny, w którym rozgrywa się akcja obu opowieści – różnica czasu wynosi niecałe 50 lat. Utwory prezentują perypetie rodzin szlacheckich, które muszą sobie radzić ze zmieniającymi się realiami zarówno społecznymi, jak i politycznymi. Dzieła Lampedusy i Mickiewicza odróżnia zakres ukazanych wydarzeń historycznych. *Lampart* odsyła do działań Garibaldiego, upadku Królestwa Obojga Sycylii, plebiscytów, zjednoczenia Włoch oraz pierwszych wydarzeń w nowym kraju. Treść *Pana Tadeusza* skupia się natomiast na polskiej historii: będącej pod rosyjskim zaborem Litwie i przygotowywanym tam w związku z kampanią napoleońską powstaniu. Znaczenie obu dzieł wykracza daleko poza płaszczyznę wydarzeń historycznych, które są tylko tłem służącym ukazaniu przełomu między dwiema epokami. W *Lamparcie* momentem zwrotnym jest przejście w dziewiętnastowiecznych Włoszech od Burbonów do dynastii sabaudzkiej, a w *Panu Tadeuszu* przejście z okresu niewoli do wyzwolenia Polski, co wiąże się z nadzieją na pomoc francuską. Innymi słowy, wspólna dla obu dzieł jest wizja przyszłości, którą zapoczątkować może tylko zmiana teraźniejszej sytuacji historycznej – a więc także politycznej i społecznej. Jednakże, podczas gdy *Pan Tadeusz* prezentuje pełną nadziei wizję przy-

[16] G. Pampaloni, *Scritto in difesa del valore de »Il Gattopardo«*, „Comunità" 1959, R. 13, nr 67, s. 78.
[17] Cyt. za: M. Castiello, *Il Gattopardo. Analisi guidata al romanzo*, Milano: Alpha Test, 2008, s. 119.

szłości narodu, inaczej jest w *Lamparcie*. Można to uzasadnić, analizując istotny dla akcji obu utworów motyw tańca – pod pewnymi względami bardzo podobny.

Jak twierdzi Agata Seweryn[18], *Pan Tadeusz* na pewno należy do utworów najczęściej interpretowanych w ostatnich latach. Wiele rozpraw poświęconych dziełu Mickiewicza dotyczyło wątków literacko-plastycznych (np. analiza fragmentów dowodzących sensualistycznej wrażliwości autora na kolory) oraz wątków muzycznych obecnych w dziele. Rzadko skupiano się na motywie tańca i jego funkcji w utworze, okazjonalnie – na możliwym porównaniu tego motywu w *Panu Tadeusza* i *Lamparcie*. Sceny takie, jak ostatni taniec opisany w dziele Mickiewicza oraz ostatni bal z powieści Lampedusy i taniec księcia Saliny, stanowią świadectwo czegoś w rodzaju literacko-muzycznej recepcji tych utworów i jako takie zasługują na uwagę.

Taniec jest nieodłącznym elementem kultury i aktywności ludzkiej, dlatego często pojawiał się w literaturze. Z mitologii greckiej dowiadujemy się, że był stałym elementem Dionizjów, czyli uroczystości ku czci boga Dionizosa. W Biblii słynny taniec Salome przyjmuje grzeszne znaczenia, skłaniając Heroda Antypasa do mordu na proroku Janie Chrzcicielu. W kulturze średniowiecznej i barokowej temat tańca związany jest ze śmiercią i wzbudza w czytelniku żywe zainteresowanie najbardziej makabrycznymi aspektami życia. Sposób widzenia tańca w tych epokach uwzględnia także postawy ciekawości wobec próżności, kojarzonej z aktem tańczenia, i nadziei, że przynajmniej wobec śmierci każdy może być równy. W tekstach literackich kolejnych epok temat tańca pojawia się równie często w swych najbardziej symbolicznych aspektach. Bywa traktowany jako symbol pierwszej miłości lub sposób na podkreślenie przynależności do klasy społecznej. Innymi słowy, wykorzystywany jest w celu dokonania oceny lub opisu społeczeństwa.

Polska od zawsze była krajem ściśle związanym z muzyką, a Polacy szczycili się duszą kochającą bale. Tutaj narodziły się znane na całym świecie tańce w parach, czyli polonez i mazurek. Żywe, eleganckie i jednocześnie popularne, królujące na zabawach razem z walcem, cieszyły się wielkim powodzeniem dzięki uznaniu zdobytemu wśród szlachty w XIX wieku. Podążając za modą, tańczono je również na przyjęciach arystokracji. Od XV wieku polonez i mazurek zaczęły pojawiać się w repertuarze europejskiego teatru muzycznego, szybko rozprzestrzeniając się po całej Europie. Gdy reprezentowany przez nie model tradycyjnego tańca został przejęty przez wyższe kręgi społeczne, uległ znacznym zmianom, tracąc swoją oryginalność – stał się stylizowany i nabrał arystokratycznego charakteru, przekształcając się w taniec „kulturalny". W polskiej kulturze

[18] Por. A. Seweryn, *„Zabawa będzie trwała całą noc!". Wokół opery »Pan Tadeusz« Apolinarego Szeluty*, w: *Pan Tadeusz. Poemat – Postacie – Recepcja*, red. E. Hoffmann-Piotrowska, A. Fabianowski, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2016, s. 367–368.

ludowej nadal jednak zachowały się jego rustykalne cechy. Podobnie jak wszystkie tradycyjne tańce, polonez i mazurek odzwierciedlały życie codzienne, militarne i społeczne, wierzenia i zwyczaje prostych ludzi, wiejskie obrzędy wywiedzione z pogaństwa, pragnienie wolności i odwagę narodu, który od wieków miał zawiłe życie historyczno-polityczne. Spośród dwóch omawianych tańców tym, który zachował rustykalną duszę, jest niewątpliwie mazurek. Nie można ustalić dokładnej daty jego powstania, chociaż badacze wskazują mniej więcej na początek 1500 roku. Przez ok. dwa stulecia tańczyły go średnie i niższe warstwy społeczne. W XVIII wieku upowszechnił się wśród ludu i był stawiany w opozycji do poloneza, uchodzącego za taniec arystokratyczny. Mazurek był natomiast ludowym tańcem wesołości i żywotności, innymi słowy: tańcem biednych ludzi. Mimo skromnego pochodzenia rozprzestrzenił się w wielu krajach europejskich, przede wszystkim dzięki twórczości wielkich muzyków takich jak Fryderyk Chopin czy Karol Szymanowski. We Włoszech mazurek stał się popularny w drugiej połowie XIX wieku i tak bardzo zachwycił ludzi, że do dzisiaj jest uważany za część włoskiej tradycji choreicznej.

Polonez, polski taniec narodowy, pochodzi z XVI wieku. Powstał jako taniec ceremonialny, charakteryzujący się majestatycznym i umiarkowanym tempem. Dlatego właśnie szybko rozprzestrzenił się w salach balowych z XVII wieku i był nadal popularny w XIX wieku. W polskiej literaturze motyw poloneza pojawia się w różnych dziełach i w wielu przypadkach decyduje o sposobie odczytania całego utworu. Najbardziej znany jest taniec z epopei narodowej, *Pana Tadeusza*. Opisując ostatniego poloneza, którego prowadzi Podkomorzy, przedstawiciel starszego pokolenia, Mickiewicz chciał zaznaczyć odejście pewnej epoki i pokazać, że stanowi ona relikt przeszłości. *De facto* Podkomorzy jest ostatnim, który tańczy po mistrzowsku, i być może w nadchodzących czasach nie będzie miał godnego następcy: „Ach, to może ostatni! patrzcie, patrzcie młodzi, / Może ostatni, co tak poloneza wodzi”[19]. Jednak wiadomo, że polonez jest tańcem arystokracji, więc podkreślenie tanecznej wirtuozerii Podkomorzego służy wyrażeniu potrzeby kontynuowania wielkiej szlacheckiej tradycji w nowej rzeczywistości. A któż inny mógłby się podjąć tego zadania, jeśli nie Zosia i Tadeusz? Najmłodsi bohaterowie przechodzą tanecznym krokiem do innej epoki, w której obowiązywać będzie już zupełnie odmienna hierarchia wartości. To prawda, że Podkomorzy jest „ostatni, co tak poloneza wodzi”, ale to nie znaczy, że w następnym pokoleniu nie znajdzie się nikt, kto będzie tańczył tak jak on. Zaprezentowany przez Mickiewicza motyw poloneza można uznać za symbol optymizmu, pojednania narodu polskiego oraz nadziei na przyszłość, w której Polska będzie wolna.

W *Lamparcie* Lampedusy sytuacja jest zupełnie inna. Młoda para, a właściwie Angelika, przyszła żona siostrzeńca księcia, nie proponuje Salinie „szlacheckiego”

[19] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, oprac. K. Górski, Warszawa: Czytelnik, 1979, s. 354.

tańca, takiego jak polonez, ale mazurka, który symbolizuje ludowość. Poprzez ten wybór Lampedusa podkreśla i ogłasza czytelnikowi, że pozytywny koniec arystokratycznego domu Saliny nie jest możliwy. Książę, tak jak Podkomorzy, to przedstawiciel starego szlacheckiego rodu. Odrzuca zaproszenie dziewczyny i w zamian proponuje walca – taniec bardziej arystokratyczny:

> – Chciałam prosić, by książę zatańczył ze mną następnego mazurka. Proszę się nie wzbraniać i powiedzieć „tak". Wiem, że książę jest wspaniałym tancerzem!
> (…) Zaniepokoiło go tylko, że wybór Angeliki padł na mazurka: ten skoczny, wirowy taniec wojskowy z przytupami nie był najodpowiedniejszy dla jego stawów. (…)
> – Dziękuję ci, córeczko, odmłodziłaś mnie. Będę szczęśliwy, spełniając twoją prośbę. Ale nie chcę mazurka, ofiaruj mi pierwszego walca (L, 188).

Uwidacznia się tu tragizm sytuacji przedstawiciela klasy, która już teraz jest na drodze do nieuchronnego upadku. Bohater próbuje ukryć przed samym sobą, że wartości, które ukształtowały go jako dorosłego człowieka, są całkowicie nieaktualne. Przytoczonej sceny nie należy więc interpretować dosłownie. Jak sam Lampedusa mówi o swojej powieści w liście do przyjaciela Guido Lajola z 31 marca 1956 roku, każde słowo, każda koncepcja w *Lamparcie* powinna być zbadana, gdyż ma ukryte znaczenie: „Cała książka jest ironiczna, gorzka i niepozbawiona złośliwości. Trzeba ją przeczytać z wielką uwagą, ponieważ każde słowo jest wyważone, a każdy epizod ma ukryte znaczenie"[20]. Można by pomyśleć, że celem autora było odebranie wszelkiej nadziei na lepszą przyszłość, a jednocześnie zwrócenie uwagi na „nieszlachetne" pochodzenie pięknej Angeliki. Dziewczyna, jak każda osoba o niższym statusie społecznym, woli tańczyć mazurka niż poloneza czy walca. W tym przypadku mazurek może być interpretowany również jako taniec rezygnacji i akceptacji nieszczęśliwej przyszłości. W podobny sposób można odczytać zachowanie kaprala Saka Dobrzyńskiego z *Pana Tadeusza* Mickiewicza. Oślepiony złością i urazą wobec Zosi, ponieważ dziewczyna wolała od niego Tadeusza, w przypływie żalu, przed wyjściem z przyjęcia zagwizdał mazurka: „(…) Niewdzięczna! Spuścił głowę i na koniec świsnął / Mazurka"[21]. Cytat ten dowodzi, że czytelnikowi łatwiej jest zrozumieć i interpretować postaci stworzone przez Mickiewicza, podczas gdy bohaterowie powieści Lampedusy są enigmatyczni.

Ta trudność interpretacji wynika również z faktu, że utworowi Lampedusy, od pierwszych lat po publikacji, przypisuje się morał, którego w tekście nie ma. Przez wielu badaczy *Lampart* uważany jest za powieść transformizmu, ponieważ

---

[20] „Tutto il libro è ironico, amaro e non privo di cattiveria. Bisogna leggerlo con grande attenzione perché ogni parola è pesata ed ogni episodio ha un senso nascosto". G. Masi, *Come leggere Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Milano: Mursia, 1996, s. 91.

[21] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*…, s. 355.

krytycy odczytują zdanie wymawiane przez Tancrediego (siostrzeńca Saliny) – „wszystko musi się zmienić, aby wszystko pozostało takim, jakie jest" – jako klucz do interpretacji dzieła. W rzeczywistości tak jednak nie jest – jest dokładnie przeciwnie. Księga potomka księcia Saliny to w istocie zabawna opowieść o śmierci człowieka i kultury. *Lampart* nie pokazuje ani ciągłości, ani możliwości przetrwania starej sycylijskiej szlachty. W rzeczywistości, od pierwszej do ostatniej strony, stanowi historię dekadencji i końca ery z jej prawami i wartościami. Zacytowane słynne zdanie Tancrediego jest w książce ciągle kwestionowane. Nic nie pozostaje takie, jakie jest, ale wszystko się kończy. Rozpaczliwy jest nawet los ukochanego psa księcia Fabrizia, Bendicò. Na końcu powieści odkrywamy, że pies od dawna nie żyje, a książę kazał go wypchać i zachować. Ostatecznie zostaje wyrzucony przez okno „w usypisku sinego kurzu" (L, 228). Właśnie ten tragiczny motyw zwierzęcia zamyka całą książkę. Książkę, w której wszystko kończy się upadkiem. Jak wspomina Masi, lot Bendicò z okna jest metaforycznym końcem świata księcia Fabrizia: „cały symboliczny wszechświat jest powiązany z rodziną Saliny, której książę Fabrizio był ostatnim prawdziwym przedstawicielem"[22].

Innym oryginalnym aspektem książki Lampedusy jest to, że o dekadencji arystokracji wypowiada się w powieści osoba, która sama przynależy do tej klasy społecznej. *Lampart* stanowi autoafirmację śmierci, jednostki i społeczeństwa. Uczucie niewiary w przyszłość można doskonale zrozumieć dzięki oderwanej od rzeczywistości postawie księcia, zafascynowanego astronomią, który traci wszystko, zachowując jedynie schronienie w świecie gwiazd. Ich wybór, jak wspomina Maurizio Meschini, wskazuje na całkowity brak zainteresowania tym, co dzieje się na Ziemi. W rzeczywistości książę zrozumiał głęboki sens upadku arystokracji i przewidział jego konsekwencje, co potwierdza zawarta w powieści konkluzja, że formy zmieniają się, ale substancja pozostaje identyczna: „nie mówi się już o czerwonych koszulach, ale przyjdzie czas, że będzie się jeszcze mówiło. A gdy znikną, pojawią się inne, w innym kolorze, a potem znowu czerwone" (L, 195).

Lampart to powieść o śmierci i upadku szlachty, opowiedziana przez narratora szlachcica. Ale czym jest szlachectwo? Według samego Lampedusy – najlepszym systemem wymyślonym przez człowieka, aby zbliżyć się do fizycznej nieśmiertelności. Natomiast włoski dziennikarz Bruno Giurato charakteryzuje szlachectwo następującymi słowami:

> prawdziwa tradycja, którą naznaczony jest szlachcic, przejawia się w nazwisku, w rysach twarzy, w galerii portretów przodków, w rodzinnych zwyczajach i piętnie ciągłości, którą to ciągłość chciałoby się utrzymać zawsze i na zawsze[23].

[22] „tutto l'universo simbolico legato al nome dei Salina, di cui il principe Fabrizio era stato l'ultimo vero rappresentante". G. Masi, *Come leggere Il Gattopardo*…, s. 58.

[23] „un nobile è l'unto di una tradizione culturale che vuole farsi naturale: porta nel nome, nel casato, nei tratti del viso, nella galleria dei ritratti degli antenati, negli usi di famiglia, lo stigma di una conti-

Jak mówi ksiądz Pirrone, kapłan domu Saliny i bohater dyskusji z przyjacielem Don Pietrinem na temat życia „panów", szlachcic czuje się w pewnym sensie bogiem:

> – Widzicie, don Pietrino, „panów", jak wy ich określacie, trudno zrozumieć. Oni żyją w osobliwym świecie, stworzonym nie bezpośrednio przez Boga, ale przez nich samych w przeciągu całych wieków ich własnych doświadczeń, ich smutków i radości; mają zaskakującą pamięć zbiorową, a więc martwią się i cieszą rzeczami, które was i mnie nic a nic nie obchodzą, ale dla nich są bardzo ważne (…).
>
> (…) A więc, czy nie wydaje się wam, że ten gatunek ludzi, którzy przejmują się tylko bielizną i wymaganiami protokołu, jest gatunkiem szczęśliwszym, a więc wyższym? (L, 161–162)

Analizy księdza Pirrone i dziennikarza Brunona Giurata wywodzą się z błędnego założenia, że coś może trwać nieustannie (zawsze i na zawsze). Wszystko ma swój początek i koniec, a opis końca społeczności szlacheckiej przedstawiony w *Lamparcie*, w formie wyznania jednego z jej przedstawicieli, jest dokumentem niezwykłym, bo uwypukla tragedię ludzi zmuszonych dostosować się do zmieniających się czasów. Czasów, w których poszukiwanie piękna i elegancji przestało być priorytetem. Wszystko to można znaleźć w tekście Lampedusy, w szczególności w opisie złej jakości fraka burmistrza Sedary, który budzi pogardę księcia Fabrizia:

> – Papo, don Calogero już wchodzi na schody. Jest we fraku!
>
> (…) Książę, tak wrażliwy na przepowiednie i symbole, widział teraz na własne oczy rewolucje w postaci tego białego krawata i dwóch czarnych ogonów fraka, wstępujących na jego schody.
>
> (…) Nie ulegało wątpliwości, że frak don Calogera, bardzo udany jako chwyt polityczny, z punktu widzenia sztuki krawieckiej był katastrofą. Materiał w pierwszorzędnym gatunku, fason modny, ale skrojony po prostu monstrualnie. Londyński szyk stał się karykaturalny pod igłą krawca z Girgenti, do którego przysłowiowe skąpstwo don Calogera kazało mu się skierować. Obydwie poły końcami wznosiły się do nieba w niemym błaganiu, szeroki kołnierz był nieforemny, a przy tym – trzeba podkreślić ten bolesny szczegół – nogi burmistrza obute były w zapinane trzewiki (L, 63–64).

Don Calogero uosabia wszystkie cechy zmieniającego się społeczeństwa, dla którego pieniądze i ciągłe pomnażanie kapitału to priorytet. Świadczy o tym zawarta w powieści wypowiedź Don Ciccia (organisty w Chiesa Madre w miejscowości Donnafugata):

> – Prawda jest taka, ekscelencjo, że don Calogero jest bardzo bogaty, (…) bardzo skąpy (podczas pobytu córki na pensji jadali razem z żoną do spółki jedno jajko sadzone) (…). To

---

nuità che si vorrebbe durasse da sempre e per sempre". B. Giurato, *Il Gattopardo, ecco perché nessuno (specialmente i critici italiani) ci ha capito niente*, http://www.linkiesta.it/it/article/2017/07/24/il-gattopardo-ecco-perche-nessuno-specialmente-i-critici-italiani-ci-h/35000/ [dostęp: 26.03.2018].

> jest don Calogero, ekscelencjo, jest taki, jak powinien być nowy człowiek; szkoda tylko, że tak być musi (L, 97).

Jest to „przewrócony" świat, w którym synowie wysoko urodzonych popełniają mezalianse, nawet za cenę utraty szacunku i dobrego imienia arystokratycznych rodzin. Idealnym tego przykładem jest postawa Don Ciccia, który w mocnych słowach wyraża zaskoczenie i oburzenie na wieść o podobnym mezaliansie:

> – To, ekscelencjo, jest świństwo! Siostrzeniec waszej ekscelencji nie powinien się żenić z córką jednego z tych, którzy zawsze byli waszymi wrogami, którzy zawsze rzucali wam kłody pod nogi. Próba uwiedzenia to byłby akt podboju, małżeństwo to kapitulacja na całej linii. To koniec rodu Falconerich, a także i rodu Salina! (L, 101)

Ale to wszystko jest możliwe – jak twierdzi Lampedusa w powieści – ponieważ szlachta to w końcu nic więcej niż nazwisko i wzbudzany przez nie szacunek, natomiast nowobogaccy mają pieniądze, a zatem mogą rządzić. Udzielona przez księcia zgoda na małżeństwo Tancrediego i Angeliki jest definitywnym poddaniem się nowym zasadom społecznym i ideologicznym przez klasę, która obecnie nie potrafi się odnowić. Ten związek małżeński stanowi przykład „odwróconego" posagu[24]. Tancredi, młody arystokrata, jest zrujnowany, bo źle zarządzał dziedzictwem zmarłego ojca (szwagra księcia), Angelika pochodzi z mieszczaństwa, ale jest córką najbogatszego człowieka w mieście. Dawniej takie małżeństwo nie mogłoby zostać zawarte. Znaczący jest fakt, że to właśnie książę Salina występuje jako rzecznik i wstawia się za siostrzeńcem, aby ten mógł się ożenić z Angeliką. Ten epizod ujawnia świadomość księcia o końcu znanego mu świata i pełną rezygnacji akceptację całej sytuacji.

Pan Tadeusz i *Lampart* ukazują dwa różne sposoby patrzenia na przyszłość wyrażoną poprzez motyw tańca. Opis przyjęcia zaręczynowego Tadeusza i Zosi zawiera jasne przesłanie o nadziei na lepsze czasy, która uwidacznia się w pragnieniu gości, aby zagubić się w muzyce i w tańcu. W *Panu Tadeuszu* Podkomorzy zaprasza Zosię do tańca, ale potem wydaje się, jakby nastąpiła definitywna zmiana, gdy mężczyzna odsuwa się od niej. Dziewczyna staje się symbolem zmieniających się czasów, w których stary człowiek robi miejsce młodszemu, świadomie jednak podążającemu śladami seniora. Soplicowo to symbol polskiej tradycji narodowej, która wymaga kultywowania, by Polska mogła się odrodzić po latach niewoli. Zosia – przedstawicielka młodego pokolenia – tańcząc poloneza, przyjmuje stare obyczaje po to, by pielęgnować tradycję. W tym sensie jest „przyszłością" zniewolonej Polski.

Inaczej jest we włoskim dziele. W powieści Lampedusy bal w domu Ponteleonich, na który zaproszona jest rodzina Salina, zaczyna się w blasku kolorów

[24] Zwykle majątek do małżeństwa wnosiła żona, ale w przypadku bohaterów powieści Lampedusy to kobieta jest bogatsza od swojego narzeczonego i on jest zobowiązany wnieść posag.

i błyszczących świateł. Gdy jednak książę przechodzi przez sale budynku, przenikające nagrzane powietrze nuty walca wydają mu się „tylko stylizacją tego ciągłego pasażu wiatrów, które wygrywają swoją żałobę nad wyschniętymi równinami – wczoraj, dziś, jutro, zawsze, zawsze, zawsze" (L, 185). Od tego momentu bohater powieści zaczyna się zmieniać – ciąży mu obecność ludzi. Zaczyna z niechęcią odbierać zaproszonych na bal gości (wzbogaconych chłopów), ponieważ dostrzega niestosowność ich zachowania. Drażni go postawa tych ludzi, którzy spędzają czas, szacując wartość pieniężną wyposażenia domu. Książę kwestionuje również zbyt stare i zaniedbane meble w domu Ponteleonich. Uważa je bowiem za zwierciadło klasy społecznej, która pozornie opływa w dostatek, ale w rzeczywistości gwałtownie rozpada się jak dom, w którym odbywa się bal:

> Sala balowa złociła się cała: złoto było gładkie na karniszach, wytłaczane na framugach drzwi, inkrustowane nieco jaśniejszym, prawie srebrnawym odcieniem na ciemniejszym tle samych drzwi i okiennic, które były w tej chwili zamknięte i szczelnie zasłaniały okna, dzięki czemu nadawały wnętrzu dumny symbol szkatuły odciętej od niegodnego świata zewnętrznego. Nie była to owa krzycząca pozłota, którą dekoratorzy tak pompatycznie teraz nakładają, ale złoto jakby nieco zużyte, blade niczym włosy niektórych dziewczątek z Północy, złoto, które kryjąc wstydliwie swój cenny blask drogiego kruszcu, roztaczało swe piękno, każąc równocześnie zapomnieć o cenie, jaką za nie zapłacono. Tu i ówdzie, na płaszczyznach ozdobionych festonami kwiatów rokoko, było ono tak wyblakłe, że robiło wrażenie złudnego różowawego odblasku padającego ze świeczników (L, 184).

Gdy wszystko chyli się ku upadkowi, ostatnim tchnieniem życia i zarazem punktem kulminacyjnym jest scena, gdy książę i Angelika tańczą walca. Taniec sprowadza Salinę niemal magicznie do czasów młodości, bo „za każdym okrążeniem sali spadał mu z barków jeden rok" (L, 190).

Podsumowując, nie można nie zauważyć, że dzieła Mickiewicza i Lampedusy wykorzystują motyw tańca poza czasem. W obu utworach tańce są zapowiedzią zmian. W *Panu Tadeuszu* następuje zmiana pokoleniowa, ale kolejne pokolenie będzie kultywować tradycję. W *Lamparcie* zmiany prowadzą do upadku arystokracji i zmian społecznych. Taniec uważany był w sztuce symbolicznej za alegorię życia, które zaczyna się, płynie, osiąga punkt kulminacyjny, a następnie kończy. To znaczenie doskonale uwidacznia się w *Lamparcie*, podczas gdy w *Panu Tadeuszu* motyw tańczenia oznacza raczej pełne nadziei pragnienie życia w wolności. Oba zaprezentowane ujęcia idealnie pasują do idei Ellisa Havelocka, który widzi w tańcu najwyższy wyraz samego życia: „Taniec jest najwznioślejszą, najbardziej wzruszającą, najpiękniejszą ze wszystkich sztuk, bo nie jest tylko prostą interpretacją czy wyobrażeniem życia; jest samym życiem"[25].

[25] „La danza è la più sublime, la più commovente, la più bella di tutte le arti, perché non è una mera traduzione o astrazione della vita, è la vita". Cyt. za: A. Testa, *Parole di Danza*, Roma: Gremese Editore, 2005, s. 14.

Pan Tadeusz Dancing with *Il Gattopardo* – dance motif perception in literature on the example of Polish and Italian works

The relationships between Italy and Poland have always been very strong. The historical and political events of the 19th century forced these two countries to struggle together in order to reach the common goal. This connection was also reflected in the literature of those years, and in particular, it influenced two of the masterpieces of Polish and Italian literature: *Pan Tadeusz* by Adam Mickiewicz and *Il Gattopardo* by Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Different aspects of the two texts might be analysed here, but this article tends to focus on the meaning which dance motif reveals in both works. It provides an analysis and a comparison of a possible motivation for the choices made by each of these two authors.

Keywords: dance, reception, literature, *Pan Tadeusz*, *Il Gattopardo*

Mgr Adriana Loiodice – od 2015 roku doktorantka w Katedrze Międzynarodowych Studiów Polskich Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Absolwentka włoskiego Uniwersytetu Języków Obcych im. Aldo Moro w Bari (kierunek: nauczanie języka włoskiego jako obcego). Ukończyła też Podyplomowe Studia Kwalifikacyjne Nauczania Kultury Polskiej i Języka Polskiego jako Obcego. Prowadzi na Uniwersytecie Śląskim zajęcia lektoratowe z języka polskiego i włoskiego na różnych poziomach zaawansowania oraz zajęcia z metodyki nauczania języka włoskiego jako obcego dla studentów filologii włoskiej. Współpracuje ze Szkołą Języka i Kultury Polskiej UŚ. Uczyła języka włoskiego w szkołach podstawowych, gimnazjalnych oraz w liceum. Przez semestr wykładała na Uniwersytecie Rzymskim „La Sapienza". Jej zainteresowania naukowe to: relacje polsko-włoskie, historia nauczania języka polskiego we Włoszech, recepcja literatury polskiej na Półwyspie Apenińskim.